Государственное образовательное бюджетное учреждение
дополнительного образования
Иркутская областная детская школа искусств

# Методическая разработка

## Тема: «Особенности работы концертмейстера в классе саксофона»

Выполнила: Кокунина С.А.,
концертмейстер ГОБУДО
Иркутской областной ДШИ

г. Иркутск
2024

# Содержание

Введение……..с. 3
1. История создания саксофона……..с. 5
2. Роль концертмейстера в учебно-методическом процессе……..с. 6
3. Навыки и умения концертмейстера, необходимые для работы в классе духовых инструментов……..с. 9
4. Игра в ансамбле……..с. 16

Заключение……..с. 25
Литература……..с. 26

## Введение

В обширном поле деятельности пианиста-концертмейстера работа в детской музыкальной школе занимает почетное место. Нет задачи благороднее, чем приобщить ребенка к миру прекрасного, прикоснувшись к его душе, развить его чувства и творческие способности, музыкальность. Работа концертмейстера с детьми, в силу их возрастных особенностей, отличается рядом дополнительных сложностей и особой ответственностью и потому требует тщательного изучения и знаний.

Данная работа затрагивает профессиональные и педагогические аспекты деятельности концертмейстера, отображает специфику его работы и предъявляемые к нему требования.

**Цель** методической разработки: рассмотреть вопросы специфики работы концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов в детской музыкальной школе.

Работа концертмейстера музыкальной школы отнюдь не замыкается на непосредственной его обязанности - помощи учащимся довести работу над произведением до концертного исполнения. Он наряду с другими педагогами выполняет свои обязанности посредством основных направлений деятельности образовательного учреждения.

*В учебной деятельности* он удовлетворяет потребности детей в занятиях музыкой, при получении необходимых знаний и навыков создаёт необходимые для учебного процесса условия.

*Во внеклассной работе* помогает в организации содержательного досуга, где совместно с детьми принимает участие в различных общешкольных и внешкольных мероприятиях.

*В воспитательной работе* создаёт среду для личностного и творческого развития детей, их профессионального самоопределения. И, наконец в методической работе принимает участие в мастер - классах, в написании и реализации проектов, программ, методических разработок и т.д..

Концертмейстерство - один из самых распространенных видов деятельности музыканта. Ни одно концертное выступление солистов и ансамблей различных отделений школы искусств, равно как и их работа в классе, не обходится без участия в нём концертмейстера. Обоснованием **актуальности разработки данных методических рекомендаций** является востребованность этой специализации в жизни любого музыкального образовательного учреждения. Успешное выступление солиста напрямую зависит от профессионализма концертмейстера.

Методические рекомендации являются результатом анализа бесценного опыта ведущих педагогов отечественной пианистической школы и собственной концертмейстерской деятельности. Они могут быть интересны пианистам, занимающимся концертмейстерской практикой, и могут быть использованы в качестве учебно-методического пособия концертмейстерами, начинающими свою практику.

# 1. История создания саксофона

В августе 1841 года бельгийский мастер Адольф Сакс представил на Брюссельской промышленной выставке инструмент, который назвал «мундштучный офиклеид».

Этот инструмент обладал металлическим коническим корпусом, мундштуком с одинарной тростью (почти без изменений заимствованным у кларнета), системой кольцевых клапанов Теобальда Бёма, но при этом имел «змееобразную форму».

В 1842 году Сакс прибыл в Париж, где также планировал продвигать своё новое изобретение. 12 июня композитор Гектор Берлиоз, друг Сакса и музыкальный новатор, публикует в парижском «Journal des Debats» статью, посвященную новому инструменту, к которому впервые применяет название «саксофон», вскоре получившее широкое распространение.

Берлиоз же стал автором первого сочинения с участием саксофона - «Хорала для голоса и шести духовых инструментов, в котором помимо саксофона использовались и другие инструменты, сконструированные или усовершенствованные Саксом (например, бас-кларнет). 3 февраля 1844 года композитор сам продирижировал этим произведением, а уже в декабре саксофон впервые появился в оперном оркестре на премьере оперы Жоржа Кастнера «Последний царь Иудеи». В этом же году саксофон был представлен на промышленной выставке в Париже. 17 мая 1846 года Сакс получил патент на «систему духовых инструментов, называемых саксофонами», включавшую восемь разновидностей. За год до того саксофоны (вместе с саксгорнами и саксотрубами) были введены во французские военные оркестры для замены гобоев, фаготов и валторн.

В 1857-1870 годах Сакс преподавал игру на саксофоне в военном училище при Парижской консерватории. За эти годы он подготовил множество первоклассных музыкантов. Но в 1870 году разразилась война, большинство учеников училища ушли на фронт, и спустя некоторое время оно было закрыто.

Класс саксофона в Парижской консерватории был открыт лишь в 1942 году.

После 1870 года в Европе начался период упадка интереса к инструменту, «эстафету» приняли американские музыканты, в частности Элиза Холл.

Начало XX века отмечено новым всплеском интереса классических композиторов к саксофону.

## 2. Роль концертмейстера в учебно-методическом процессе

Работа концертмейстера в процессе обучения учеников детской музыкальной школы не должна ограничиваться простым аккомпанированием учащемуся. Работая в тесном контакте с педагогом, концертмейстер может помочь ученику и в овладении навыками игры в ансамбле, умении слушать других исполнителей и общее звучание всего произведения. Кроме того, используя свой музыкальный опыт, концертмейстер при разучивании репертуара может подсказать ученику некоторые музыкальные нюансы, развить его образное мышление. Основной ролью концертмейстера в учебном процессе является, безусловно, игра в ансамбле с учащимся. Особенности аккомпанемента и специфика игры в ансамбле с духовыми инструментами подробно будет изложена в следующей главе. Однако нельзя рассматривать задачи концертмейстера так узко. Ведь основной целью всего учебно-методического процесса является подготовка не только начинающего музыканта, но и способствование развития художественной личности ребенка. В этой связи, концертмейстер, зачастую сам имеющий педагогическое образование и находящийся в непосредственном контакте с учеником, становится главным помощником преподавателя по специальному инструменту. Как уже сложившийся музыкант, к тому же пианист (не секрет, что у пианистов более развито гармоническое мышление в силу специфики их инструмента, позволяющего исполнять любые по сложности музыкальные произведения и развивающего способность воспринимать музыку в целом), концертмейстер может дать многое учащемуся, общаясь с ним как непосредственно, так и через музыку. Упускать такую возможность нельзя, учитывая, что ученики помимо учебы в музыкальной школе основное время заняты занятиями в общеобразовательных учреждениях. Ученик, желающий достичь определенных успехов, должен использовать по максимуму каждую минуту музыкальных занятий, впитывать в себя как губка те знания и опыт, которые ему могут дать как непосредственно преподаватель, так и концертмейстер.

Знакомя учащегося с новым произведением, концертмейстер, помимо того, что может сам сыграть весь музыкальный текст, включая сольную партию, имеет также возможность проанализировать его отдельные детали, сделать в случае необходимости теоретический разбор, выявить скрытые от поверхностного взгляда ученика интересные особенности произведения: гармонические находки автора, неожиданные модуляционные сдвиги; показать логику развития главной и побочных тем, проследить за всеми их изменениями (особенно, если идет речь о музыкальных произведениях

крупной формы); обратить внимание на скрытые голоса, обогащающие музыкальную ткань произведения и так далее. Подобный анализ поможет учащемуся составить наиболее полное представление об изучаемом произведении, расширить поставленные перед ним исполнительские задачи. Яркость ученического исполнения не должна, разумеется, основываться только на слепом подражании. Как ни мало опыта имеют учащиеся, каждый из них – индивидуальность. Одно и тоже дети чувствуют по-разному, и они должны иметь возможность выразить себя, не искажая, безусловно, при этом общего смысла исполняемого музыкального произведения. Поэтому одной из важнейших задач преподавателя и концертмейстера является *развитие музыкальной интуиции*, исполнительского чутья и навыков логического музыкального мышления у учащихся. На практике бывает очень трудно добиться от ученика гармонии между содержательностью и техничностью в исполнении.

Недостаточное владение инструментом даже при изрядных музыкальных способностях не позволяет ученику достичь желаемого. Здесь необходима не только воля ученика, но и упорство и такт педагога и концертмейстера, чтобы помочь ученику преодолевая все трудности, сделать качественный скачок в исполнительском мастерстве. При всем при этом, концертмейстер часто во время репетиций и концертов остается один на один с учеником. И здесь знание психологии детей оказывает значительную роль. Нельзя «ломать» ученика, надо, исходя из индивидуальных особенностей характера, находить пути к нему. Где-то вовремя похвалить, приободрить ребенка, а иногда полезно проявить некоторую жесткость. Опытный концертмейстер должен это чувствовать уже на подсознании. Иначе можно отбить охоту у ученика к занятиям музыкой, породить у него бесконтрольный страх перед публичными выступлениями.

Знание истории музыки и музыкальной литературы также может быть использовано концертмейстером в процессе общения с учениками. Приведенная к месту образная ассоциация в связи с изучаемой музыкальной пьесой способствует обогащению представлений учащегося об исполняемом им произведении, позволяет полнее понять, а главное, почувствовать музыку. Большое значение имеет и общая музыкальная эрудиция концертмейстера. Так, например, знание биографических фактов из жизни композитора также может быть использовано для лучшего понимания учеником замысла автора музыкального произведения. Представление о том, в каких жизненных и исторических обстоятельствах, в связи с какими событиями было создано то или иное произведение, что в тот

момент пережил и что чувствовал автор в момент его создания, поможет учащемуся в его работе над музыкальным произведением. Все эти дополнительные знания, казалось бы, чисто информативного свойства, тем не менее, вносят дополнительный интерес к музыкальным занятиям и подвигают даже наименее продвинутых в музыкальном отношении учеников заниматься с большей старательностью и активностью, пытаясь в звуках воплотить понятные их воображению образы, стремясь играть не просто «громче», «тише», «быстрее» или «медленнее», а вкладывать в эти сухие понятия художественный смысл.

Коснусь темы выбора преподавателями учебного репертуара. Не умаляя ни коем образом опыта и квалификации педагогов, все же замечу, что и в данном вопросе концертмейстер может оказать им посильную помощь. Иногда преподаватель может годами «зацикливаться» на использовании в процессе обучения каких-то уже апробированных им музыкальных произведений. Такое «зацикливание» постепенно приводит к тому, что незаметно снижаются требования к себе как к музыканту, как у самого педагога, так и у концертмейстера, «проходят мимо» новые тенденции в музыке, пропадает творчество в процессе обучения. Концертмейстер, принимающий участие в работе с несколькими педагогами, а особенно, имеющий обширную концертную практику, может дать совет, как при выборе изучаемого произведения, так и по вариантам трактовок уже используемого музыкального репертуара. Это может внести необходимую новизну в учебный и творческий процесс. Только творческий союз между преподавателем, концертмейстером и учеником может дать нужный эффект в воспитании начинающего музыканта.

Учитывая возрастающую роль концертмейстера в учебном процессе, требования к его квалификации должны постоянно расти. Чтобы быть на должном уровне, поддерживать хорошую музыкальную форму, концертмейстер должен постоянно работать над собой. Нет предела совершенству, поэтому учиться нашей профессии необходимо всю творческую жизнь, постоянно обогащая свой опыт изучением все новых произведений композиторов различных стилей, школ и направлений, одновременно совершенствуясь в исполнении уже накопленного репертуара.

## 3. Навыки и умения концертмейстера, необходимые для работы в классе духовых инструментов.

Специфика работы концертмейстера в классе духовых инструментов требует от него особого универсализма, мобильности. Важным навыком для него является умение транспонировать произведение в другие тональности.

Саксофон (альтовый) – настраивается по звуку си-бемоль малой октавы (соль первой октавы для саксофона) и по звуку си-бемоль первой октавы (соль второй октавы для саксофона). Транспозиция на большую сексту вниз. Концертмейстеру доступна настройка этих инструментов.

У саксофона выдвигается или задвигается мундштук (выдвинуть – пониже звучать будет, задвинуть – выше звучание).Если в силу своих физических возможностей ребенок не может сразу начать заниматься на саксофоне, он начинает свое обучение в классе с освоения игры на блокфлейте.

Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей насыщенностью.Важно оговорить с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать особенности аппарата солиста. Концертмейстер при игре с солистом должен также ярко показывать свою партию, находя нужный баланс звучания. Особое внимание при этом стоит уделить басовой линии фортепиано как опоре в произведении.

Роль концертмейстера очень важна в процессе обучения и в концертной практике. Необходимо, чтобы ребенку было комфортно музицировать с этим человеком, с которым бы он ощущал энергетическую поддержку и опору. Ведь именно с концертмейстером ученику придется выходить на сцену.

При работе над музыкальными произведениями следует больше внимания уделить ансамблю и форме произведения.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Хорошие пианистические данные это, прежде всего, хорошо владеть инструментом, быть техничным, и, конечно, артистичным. Только с уверенным в себе и профессиональным концертмейстером ученик чувствует помощь и опору в игре. Помимо этого следует выделить следующие исполнительские навыки:

**Чтение с листа**

Счастлив педагог и концертмейстер, чей класс богат учениками. Но это означает и обширный, разнообразный репертуар. Так важно подобрать произведение в соответствии с индивидуальными особенностями ученика: его характера, профессиональными возможностями, физиологическими данными. Для концертмейстера просто не остается времени для долгого выучивания программы каждого воспитанника. Хваткость, цепкость, непрерывность при исполнении произведения без предварительного, даже фрагментарного проигрывания на инструменте, внимание при этом к фразировке солиста и ясное представление его партии, выявление характера и стиля, выполнение авторских указаний, темповых изменений – такова игра профессионального концертмейстера. Прежде чем начать аккомпанировать с листа на фортепиано, пианист должен мысленно охватить весь нотный текст. Важно представить себе характер и настроение музыки, определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения размера, темпа, тональности, на динамические градации, указанные автором, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Эффективным методом для овладения навыками чтения с листа является мысленное прочтение материала. При исполнении произведения следует предвидеть нотный текст, динамические и темповые обозначения на несколько тактов вперед, предвосхищать развертывание музыкального повествования, предугадывать, хотя бы в самых общих чертах, его ближайшие моменты.

Конечно, важно постоянно развивать навык игры с листа. «Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать». Трудно поспорить с мнением, высказанным в свое время Иосифом Гофманом. Практический опыт – первейшее условие, главная предпосылка образования любого навыка. Игра с листа требует напряженной синтезирующей деятельности. Ф. Брянская определила последовательность процесса игры с листа как сложную цепь действий, которые можно условно представить объединенными в три группы. Первая группа включает действия, предваряющие собственно игру с листа: определение по авторским ремаркам характера, темпа; беглый просмотр текста. Вторая группа действий относится непосредственно к чтению и связана с работой зрения и

слуха: зрительный охват и мысленная дешифровка ритмической и звуковысотной графики, «опознание» в тексте знакомых элементов. Действия третьей группы «озвучивают» нотный текст – это сложная координированная деятельность всего двигательного аппарата. Следует постоянно работать и развивать все упомянутые группы действий. У профессионального концертмейстера они доведены до автоматизма. Музыкант, свободно играющий с листа, видит перед собой конечную цель – художественное исполнение. Поэтому, многое из того, что предшествует этой цели, осуществляется помимо его сознания. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей.

### Владение навыками игры в ансамбле

«Аккомпанемент часто договаривает невысказанное солистом», -сказал Е. Шендерович. Действительно, ансамбль предусматривает слаженность игры солиста и аккомпаниатора: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами. В работе с учениками концертмейстер создает опору и поддержку юным солистам. Концертмейстер выступает в качестве организатора музыкального процесса и времени, что роднит его профессию с профессией дирижера. Умение держать в руках солиста, правильно расставленные звуковые и смысловые акценты в произведении, выдержанные ауфтакты – такими дирижерскими навыками следует обладать для успешной ансамблевой игры. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, создать единую с ним исполнительскую концепцию произведения, поддержать в кульминациях, но вместе с тем при необходимости быть незаметным и всегда чутким его помощником.

При игре в ансамбле следует исходить из профессиональных и природных данных ученика. Выступление на сцене должно стать выигрышным и для одаренного, и для более слабого воспитанника.

### Транспонирование

Важным навыком для концертмейстера класса духовых инструментов является умение транспонировать произведения в другие тональности. Так, транспонирование необходимо при переложении произведений для разных инструментов: саксофона-альта, кларнета, саксофона-сопрано, блокфлейты и т.д. Большинство деревянных духовых инструментов являются транспонирующими, поэтому возникает необходимость в данном навыке.

При исполнении произведения в транспорте наиболее верным является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности. В процессе игры с листа нет времени для мысленного перевода каждого звука на тон ниже или выше. Поэтому огромное значение приобретает умение аккомпаниатора мгновенно определять тип аккорда (трезвучие, секстаккорд, септаккорд в обращении и т.п.), его разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т. д.

Знание основ игры на духовых инструментах: особенности взятия дыхания, артикуляции, нюансирования. При аккомпанировании духовым инструментам следует быть особенно чутким, чтобы уметь компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер.

Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы необходимы для верного отражения стиля и образного строя произведения.

Работа с учениками класса деревянных духовых инструментов является интересной и имеет ряд особенностей. Обилие инструментария отличает класс деревянных духовых: кларнет (деревянный и металлический), блокфлейта, саксофон-баритон, тенор, альт, сопрано, жалейка, окарина. Каждый из инструментов отличается строением, особенностями звукоизвлечения, спецификой исполнения. Все это необходимо учитывать концертмейстеру при аккомпанементе. Особое внимание следует обратить на повышенную роль ощущения: ауфтакт, момент взятия дыхания солистом, точное ощущение темпа. Следует прорабатывать и оговаривать с учеником такие особенности исполнения, как распределение дыхания на фразу, места взятия дыхания. При этом необходимо учитывать возможности аппарата солиста. Концертмейстеру не обойтись без умения слышать каждую деталь партии воспитанника, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом исполняемого произведения. Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей плотностью, и насыщенностью.

Так, аккомпанируя саксофонисту, фортепианную партию следует исполнять гораздо ярче, чем для блокфлейты. Тембр жалейки более открытый, по сравнению с другими деревянными духовыми, аккомпанемент в этом случае должен соответствовать звучанию инструмента.

Говоря о динамической стороне ансамбля с юным солистом, следует учитывать такие факторы, как степень обще-музыкального развития ученика, его техническую оснащенность. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выпячивать преимущества своей игры, должен

уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важен характер игры фортепианных вступлений. Комичным будет жалкое звучание блокфлейты в руках слабого ученика или невнятная игра начинающего кларнетиста после чересчур яркого вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

Как уже говорилось выше, аккомпанируя партии деревянных духовых, необходимо учитывать специфику каждого инструмента. Обратимся к особенностям их строения и звукоизвлечения:

1. **Кларнет** - язычковый, деревянный духовой музыкальный инструмент с одинарной тростью. Был изобретён около 1700 года в Нюрнберге, в музыке активно используется со второй половины XVIII века. Современный кларнет представляет собой достаточно технически сложный механизм. Инструмент имеет около 20 клапанов, множество осей, рессор, тяг и винтов. Ведущие фирмы-изготовители музыкальных инструментов постоянно совершенствуют конструкцию кларнета и создают новые модели. Его диапазон - от ре (иногда ре-бемоль) малой октавы до ля сибемоль третьей октавы - делится на несколько отрезков (регистров), имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, средние матовые, тусклые, высокие - светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета - резкие, даже пронзительные. В соответствии с характером музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента. Как мы видим, кларнет обладает широким диапазоном, тёплым, мягким тембром и предоставляет исполнителю широкие выразительные возможности. Для учеников достаточно сложно овладеть навыками игры на кларнете из-за особой постановки корпуса, головы, пальцев, языка, дыхания. Успехи ученика в большой степени зависят от технического состояния инструмента, на котором он играет. Также важен выбор трости, она должна быть достаточно легкой, позволяющей свободно, без лишних усилий извлекать чистые звуки. Концертмейстеру следует учитывать все изложенные трудности при работе с кларнетистом. Особое внимание следует уделить моментам взятия дыхания и технической оснащенности ученика. Так, например, слишком подвижный темп, несопоставимый с возможностями юного солиста, способен сбить воспитанники игра будет чревата постоянными «спотыканиями». В Детской школе искусств произведения исполняются и на металлическом кларнете, для аккомпанемента концертмейстеру необходимо найти особые краски в звучании

фортепианной партии.

2. **Саксофон** - духовой музыкальный инструмент, по принципу звукоизвлечения принадлежащий к семейству язычковых деревянных духовых музыкальных инструментов. Семейство саксофонов сконструировано в 1842 году бельгийским музыкальным мастером Адольфом Саксом и запатентовано им четыре года спустя. С середины XIX века саксофон используется в духовом оркестре, реже — в симфоническом, также в качестве солирующего инструмента в сопровождении оркестра (ансамбля). Является одним из основных инструментов джаза и родственных ему жанров, а также эстрадной музыки. Инструмент обладает полным и мощным звучанием, певучим тембром и большой технической подвижностью. Концертмейстер при игре с солистом должен также ярко показывать свою партию, находя нужный баланс звучания. Особое внимание при этом стоит уделить басовой линии фортепиано как опоре в произведении. Стоит отметить, что характер аккомпанемента зависит от вида солирующего саксофона. В практике Детской школы искусств используются 4 разновидности: саксофон-сопрано, саксофон-альт, саксофон-тенор и сасофон-баритон.

3. **Блокфлейта** – (нем. Blockflöte — флейта с блоком) — разновидность продольной флейты. Это духовой деревянный музыкальный инструмент из семейства свистковых. В конструкции головной части используется вставка (блок). Звук в блокфлейте формируется в клювовидном мундштуке, находящемся на торце инструмента. В мундштуке находится деревянная пробка (от нем. Block), прикрывающая отверстие для вдувания воздуха (оставляя лишь узкую щель). Блокфлейта была популярна в Средние века в Европе, но к XVIII веку её популярность снизилась, так как предпочтение стало отдаваться оркестровым духовым инструментам, таким как поперечная флейта, обладающая более широким диапазоном и громким звуком. В наше время блокфлейты изготавливаются не только из дерева, но и из пластика. Качественные пластиковые инструменты обладают хорошими музыкальными возможностями. Блокфлейта обладает полным хроматическим звукорядом. Это позволяет играть музыку в разных тональностях.

Блокфлейта — инструмент не транспонирующий, поэтому инструменты в строе до записываются в реальном звучании. Стандартный диапазон инструмента составляет чуть более двух октав: для сопрано он составляет от до первой октавы до ре третьей октавы. Более высокие ноты могут звучать резко и хуже интонироваться. Для высокого регистра требуется больший расход воздуха. Концертмейстеру важно грамотно

соотносить звучание аккомпанемента и солирующего инструмента. Партия фортепиано должна быть чуткой, менее насыщенной относительно ранее рассматриваемых инструментов.

При всем разнообразии инструментов, включенных в работу, концертмейстер должен учитывать специфику звучания каждого, а также сложности в овладении техники игры на них для ученика. Так, у малоспособного воспитанника даже на мощном саксофоне будут пропадать ноты. Звучание приобретет вялость. Как же добиться лучших результатов для убедительной игры на публике? Ведь главная роль в ансамблевой игре достается ученику. Концертмейстеру важно помочь воспитаннику почувствовать себя настоящим солистом. В решении данной задачи помогает грамотно проделанная работа на занятиях.

## 4. Игра в ансамбле как основа работы концертмейстера

Основа работы концертмейстера это аккомпанемент, то есть игра в ансамбле. Игра в ансамбле – это специфический вид музицирования, предъявляющий к участникам ансамбля целый ряд особых требований. Солист и пианист в художественном смысле должны являться членами единого, целостного музыкального организма. Кроме того, концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры, определенных жизненных качеств. Оно включает в себя не только разучивание с солистами их партий, но и умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать каким образом возможно исправить те или иные недостатки. В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции, которые невозможно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Рассмотрим, какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы стать хорошим концертмейстером. Прежде всего, он хорошо владеть роялем, как в техническом, так и в музыкальном плане. Общеизвестно, что плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, всякий хороший пианист не достигнет значительных результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит всю неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Искусство концертмейстера предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, таких как: навык соорганизовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить красоту сольной партии, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани и т.п. В то же время, в искусстве концертмейстера с особой силой должны проявляться бескорыстность, самозабвение во имя солирующего, во имя одушевления партитуры.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, достаточным музыкальным слухом, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом. Концертмейстер должен научиться быстро осваивать музыкальный текст, отличать существенное от менее важного. Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл и даже удовольствие в том, чтобы

быть не солистом, а находиться на втором плане музыкального действа.

Концертмейстер должен обладать и рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплоскостное: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание постоянно занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение требует огромной концентрации, затраты физических и душевных сил, а также устойчивую психику.

Мобильность, быстрота и отменная реакция также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене вдруг перепутал музыкальный текст (что достаточно часто случается у юных учащихся), не переставая играть, вовремя «подхватить» солиста и благополучно довести исполнение произведения до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а вслед за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, произошедших во время исполнения произведения, он должен всегда твердо помнить, что он не имеет права ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки, как и выражать свою досаду на ошибки мимикой или жестом. Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами, носят в значительной степени педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона работы концертмейстера требует от него ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Аккомпанирование солистам – инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения слышать мельчайшие нюансы партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента, квалификации самого исполнителя. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен

учитывать возможности дыхательного аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой или тромбоном может быть больше, чем при аккомпанементе гобою или флейте. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность, например, деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса. Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовый и теноровый ключи.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является первоначальное проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. Одна из специфических сторон игры в ансамбле фортепиано с духовыми инструментами, как и с вокалистами – то есть, с теми исполнителями, звукообразование у которых связано с колебанием воздушной струи, - состоит в том, что концертмейстер в своей партии обязан учитывать моменты дыхания. Известно, что взятие дыхания определяется строением фразы и зависит от логики ее развития. Но часто на практике встречаются особо протяженные музыкальные построения, сыграть которые на одном дыхании ученик не в состоянии. В таких случаях возникает необходимость прерывания дыхания на полуфразе, на что концертмейстер обязан соответственно среагировать, как бы «вздохнув» вместе с солистом. Заметим, что одна из сторон концертмейстерского мастерства как раз и определяется тем, насколько свободно и легко «дышится» партнеру, не задыхается ли он во время исполнения произведения.

Остановимся на основных особенностях работы концертмейстера в классе. Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь учащемуся овладеть произведением, подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над произведением состоит из следующих стадий: разбор, фрагментарное исполнение, исполнение подряд от начала и до конца (репетиционное), которое предшествует концертному. Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии разбора. Так, если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией, пианист может подыграть звуки мелодии, как это делается в вокальных классах. Он помогает учащемуся

справиться с непонятным для него ритмом, дублируя на фортепиано сольную партию. Иногда ученики не додерживают или сокращают длинные ноты во время пауз у фортепиано. В таких случаях полезно бывает заполнить паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает ученику быстрее освоить свою партию. Если учащийся находится на ранней стадии овладения произведением, то концертмейстеру вовсе не обязательно играть свою партию в полном объеме, он может ограничиться лишь главными ее элементами: важнейшими басами, гармониями. Необходимо несколько слов сказать об огромном выразительном значении паузы. Недооценка его – весьма распространенный недостаток среди начинающих музыкантов. Нередко случается, что пауза воспринимается учащимися как прерывание музыки, пустота, а не увеличенное расстояние между предшествующим и последующим звуками, наполненное музыкальным содержанием. Досадную остановку для некоторых учеников представляют также и ферматы, поэтому их нередко выполняют сугубо формально, не прочувствовав их важность. Только путем непрерывного вслушивания, «вживания» в исполняемую музыку можно прочувствовать все эти моменты остановок в звучании и добиться, чтобы они были художественно оправданы. Следует отметить, что умение отсчитывать паузы является одной из важных составляющих ансамблевой игры. Как правило, ученики, хотя они и проходят практику игры в школьном оркестре, недостаточно владеют навыком отсчитывания пауз – как длительных, так и коротких. Необходимо обратить внимание ученика на то, что фиксировать каждый такт паузы приходится только при первом ознакомлении с нотным текстом, а в дальнейшем это совсем не является обязательным. Можно увеличить «масштаб» отсчета, отмечая четырех- или восьмитакты, но еще целесообразней пользоваться репликами, ясно представляя себе общий ход музыкального развития и структуру того отрывка, где встретились эти длительные паузы в одной партии. Самый простой и эффективный способ преодолеть возникающее в паузах ненужное напряжение и боязнь пропустить момент вступления – проиграть звучащую у партнера музыку. Это всегда может сделать концертмейстер, но также обязательно должен сделать и сам ученик. Данный прием позволит ему пропустить «через себя» всю музыкальную ткань, а не быть только пассивным исполнителем. Тогда пауза перестает быть томительным ожиданием и заполняется живым музыкальным чувством. Для того, чтобы ученик наиболее полно мог представить себе весь характер произведения в целом, очень важен момент показа. Сам ученик, как правило, не владеет фортепиано в такой степени, чтобы суметь проиграть обе партии

одновременно и прояснить всю художественность музыкальной ткани. Это должен сделать за него концертмейстер. Причем в процессе работы над произведением этот прием можно использовать и не один раз, показывая пьесу, как в законченном исполнении, так и с недостатками игры ученика, чтобы наглядно продемонстрировать ему разницу между тем, что должно быть, и тем, что есть на данный момент. Подобный показ, как правило, стимулирует учеников, заряжая их энергией, пробуждая фантазию, раскрепощает их внутреннюю скованность, освобождает от боязни раскрыться – другими словами, формирует их исполнительскую и творческую волю. Особенно важен показ для более вялых, пассивных в исполнительском плане учащихся. В то время как для активных учеников иногда достаточно только одного образного сравнения или выразительного дирижерского жеста со стороны педагога, чтобы исполнение «ожило».

Как известно, способы звукоизвлечения на фортепиано и на духовых инструментах разные. Различия имеются и в штрихах. Но в основном все общеупотребительные штрихи – легато, стаккато, маркато и др. – одинаковы, и задача исполнителей достигнуть максимальной идентичности в их совместном звучании. Однородность штрихов приобретает особое значение в случаях, когда мелодия, пассаж, аккомпанемент переходят из одной партии в другую, передаются от солиста к концертмейстеру и наоборот. И здесь, при исполнении одного и того же мелодического материала, нельзя допускать штриховых разночтений, если только в тексте нет специальных указаний автора на этот счет. Подобные места в произведении требуют от партнеров особенной слуховой чуткости, тождества «чувствования» характера данной музыки, необходимости максимального ансамблевого слияния. Что касается динамической стороны ансамбля с солистом, то здесь непременно следует учитывать такие факторы, как степень обще-музыкального развития учащегося, его техническую оснащенность, возможности и особенности звучания конкретного духового инструмента, на котором он играет. Нельзя забывать, что в произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание инструмента солиста или его невнятная игра после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле

с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика. Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения – динамическое однообразие: все играется по существу меццо-форте и форте, или меццо-пиано и меццо-форте. Редко можно услышать, особенно на начальной стадии обучения, полноценное пиано. О более мелких градациях пиано, например, пианиссимо, и говорить не приходится. Правда, надо учитывать и то, что на духовых инструментах брать высокие ноты на пиано технически трудно, но в педагогическом репертуаре такие случаи встречаются редко. Как правило, высокая нота всегда связана с моментом кульминации. Здесь же обратим внимание на то, что при игре в ансамбле с такими яркими по тембру медными инструментами, как труба, туба, тромбон, в кульминациях возникает опасность «заглушения» солистом концертмейстера. Порой этот недостаток бывает трудно устранить в силу разной тембральной окраски звучания инструментов. Необходимо донести до учащегося, что динамический диапазон ансамбля должен быть никак не уже, чем при игре соло, а шире, ибо возможности двух исполнителей на двух инструментах позволяют полнее использовать имеющиеся у каждого возможности, достигнуть более объемного звукового эффекта. Для этого очень важно добиться от ученика ясного представления о градациях форте и фортиссимо. Рассказав об общем динамическом плане произведения, необходимо определить его кульминацию и посоветовать солисту играть фортиссимо всегда с «запасом», а не на «пределе». Только тогда не будет перекоса в звучании между членами ансамбля. То же самое относится и к концертмейстеру, который не должен «забивать» солиста громогласной фактурой, какой бы насыщенной аккордами она ни была. Учащихся надо нацеливать на то, чтобы с первых шагов, приступая к разбору произведения, они учились видеть не только «голые» ноты, но и все оттенки, их сопровождающие: штрихи, динамические и темповые указания – и стремились точно их выполнять. Разница между форте и фортиссимо должна быть так же ощутима, как разница между форте и пиано, между меццо-форте и меццо-пиано и т.д. Ведь каждый из этих оттенков несет в себе некую смысловую нагрузку, выражая то или иное настроение и, в конечном итоге, выстраивая форму произведения. В ансамблевой игре точное соблюдение партнерами динамического плана важно вдвойне, иначе музыкальное развитие потеряет свою логику. Говоря о динамике, следует особо отметить, что в ансамбле музыкальный материал – при исполнении гомофонно-гармонических сочинений – неравномерно распределен между партиями. Чей-то голос в

данный момент ведущий, а чей-то – сопровождающий. Естественно возникает необходимость динамического расслоения, определения первого и второго плана звучания, постоянного соблюдения динамического баланса между мелодией и главными и побочными голосами в фактуре аккомпанемента.

При исполнении полифонических произведений, где идет постоянное переплетение множества разных голосов, партнеры находятся в «равноправном диалоге». В этом случае задачи динамического взаимодействия, соответственно, изменяются, усложняясь, прежде всего, для концертмейстера, который должен проследить полифоническую ткань между партией солиста и партиями в правой и левой руках. Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Малозаметные иной раз в чисто сольной игре отдельные ритмические недочеты в ансамбле могут резко нарушать целостность впечатления, дезориентировать партнеров и быть причиной «аварий». Ансамбль требует от участников уверенного, безупречно четкого ритма. Ритм в ансамбле должен обладать особым качеством – быть коллективным. Каждому музыканту присуще свое, индивидуальное ощущение ритма. Особенно эта разница заметна в таком ансамбле, где один партнер ученик, а другой профессиональный музыкант. Несовершенство в воспроизведении учеником особо сложных ритмических фигур очень часто является предметом особой работы над этим как педагога, так и концертмейстер.

Наиболее распространенными недостатками учащихся являются отсутствие четкости ритма и его устойчивости. Искажения ритмического рисунка (нечеткое его исполнение) чаще всего встречаются: в пунктирном ритме; при смене дуолей на триоли и, наоборот; при смене шестнадцатых тридцатьвторыми; в условиях полиритмии (когда партия солиста изложена дуолями, а партия аккомпанемента – триолями и наоборот); в пятидольном, семидольном метрах, особенно, если в партии солиста присутствуют залигованные ноты (в подобном случае правильно, не сбившись, просчитать неквадратные доли для ученика весьма непростая задача). Искажение ритма также встречаются в моменты изменения темпа в произведении. Часто учащийся, войдя в один ритм, не может быстро перестроится и точно соблюсти ритмические измерения в другом темпе. В музыке современных композиторов часто встречаются сочинения, где многократно происходят темпо-метрические и ритмические изменения. Изучение подобного репертуара дает хорошую практику в освоении ритмических всевозможных трудностей.

Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступлениях пианиста с учащимся. На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая то, кто будет переворачивать ноты пианисту. Опытный концертмейстер обычно уделяет особое внимание и специально разучивает места переворотов страниц клавира. Пропущенный во время переворота листа бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать его непредсказуемую реакцию – вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовится к игре раньше ученика, если они начинают исполнение произведения одновременно. Конечно, нужно как можно раньше, еще на занятиях в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры (у духовиков обычно дыханием), но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привыкает к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог должны стремиться отдать инициативу ученику. На занятиях в классе пианист может показать, каким должен быть темп и ритм при игре с подготовленным солистом, но это необходимо использовать только как средство «разбудить» учащегося. Сущность же аккомпанированию юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть пока скромные музыкальные возможности, показать игру такой, какая она есть на сегодняшний день. К сожалению, не редко бывает, что учащийся вопреки классной работе не справляется на концерте или экзамене с техническими трудностями (чаще всего от излишнего волнения) и отклоняется от темпа. В таких случаях не следует акцентировкой подгонять солиста – это ни к чему хорошему не приведет, кроме как к остановке исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняя их. Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. В случае, когда фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать исполнителя. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим

несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он играет в данный момент. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Здесь концертмейстеру нужна быстрая реакция. Только в этом случае он сможет подхватить солиста в нужном месте и сделать эту погрешность наименее заметной. Более каверзной ошибкой является то, что, пропустив несколько тактов, добросовестный в кавычках ученик возвращается назад, чтобы сыграть пропущенное место. И это происходит независимо от того, что на занятиях в классе ему твердили о недопустимости возврата назад. Даже опытный концертмейстер может просто растеряться от такой неожиданности. Только постоянная практика работы с учащимися может привести к тому, что у концертмейстера выработается навык быть от начала до конца внимательным к тексту и способность сохранять ансамбль с солистом, несмотря на любые сюрпризы. Бывает, что иногда даже способный ученик при игре на инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную подсказку, сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учащимся, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести произведение до конца. Выдержка и реакция концертмейстера в таких сложных ситуациях позволят избежать у ученика комплекса боязни игры на сцене. Рекомендуется обговаривать до выступления, с каких мест может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях исполняемого произведения.

## Заключение

В заключение отмечу следующее: концертмейстерская деятельность включает в себя много важных составляющих и нюансов. Работа в классе духовых инструментов требует особых знаний, умений и навыков. Данная разработка поможет начинающим концертмейстерам разобраться в специфике работы в духовом классе, поможет проникнуть в суть единения концертмейстера с солистом. Работа в ДМШ требует от концертмейстера особой чуткости и особого подхода к юным музыкантам. Все это подчинено одной цели – чтобы ученик наиболее полно раскрыл свой музыкальный талант, почувствовал в себе художника, творца, преодолел рубеж, разделяющий солиста с аккомпаниатором. Только в этом случае работа педагога и концертмейстера может принести им удовлетворение.

# Литература


1. Брагина О. О работе над музыкальным произведением. // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3 – М.: Музыка, 1971. – с.77-91.
2. Володина С.Н. О роли образных ассоциаций в воспитании музыкантов. Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
3. Володина С.Н. Особенности аккомпанемента с листа и развитие навыков чтения с листа при обучении начинающих концертмейстеров. Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музыка, 1961 г.
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность. Музыка в школе. №2, 2001 г.
6. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера